Charles-Valentin Alkan

Grande Sonate pour piano op 33

“Les Quatre Âges”

Annotations and Revision Report

by Hartwig Albrecht[1]

Table of Content

Biographical Notes[2]

Charles-Valentin Alkan (1813 Paris – 1888 Paris) was the second of six children of Julie Morhange née Abraham and Alkan Morhange (1785 – 1855).[3]

---

[1] email: albrecht@ifh.de.

[2] Sources: Fétis, Grove, MGG (the article Morhange-Alkan, actually not the correct name), Schilling, Smith, Wikipædia in English, German, and French (see Index and Bibliographical References on pp. XXII), and own investigations.

[3] Charles-Valentin used to add the French specification *Aîné* = „*eldest son*“ to his name – this was indispensible according to Jewish and French tradition in order to dissociate from his four younger brothers. Consequently, the brother Napoléon called himself *jeune*: the *young* Alkan. In this context, the existence of an older sister, herself being a renowned musician, definitely was ignored.

The father descended from Metz in northeastern France, and his last name is deduced from the little town Morhange (German name: Mörchingen), about 30 km southeast of Metz. His ancestors, called Mayence or Menz,[4] had moved the in 17th century from Mainz (Germany) to Metz.[5]

Presumably they were related to the jewish family Alkan in Dillingen/Saar (Germany, 60 km north of Morhange), testified between 1740 and 1983, that had breeded generations of musicians.5

Morhange's children adapted their father's first name, Alkan, as their surname. Presumably they considered this name to be an abridgement of *Alkanah* (Hebrew: אלקנה): Alkanah was the father of the hero Samuel (שמואל; he was who paved the way for the Israelite/Judaic kingdom; two books of the bible are devoted to him). Morhanges's children may have considered such a name of their father to be a credit to their own name.

Whether this deduction of the name Alkan is correct or not[6] – in any case it contains a definitely non-French, however Hebrew, "k" (Alkan instead of Alcan[7]). Obviously the Alkans didn't conceal their Jewish roots but proudly put emphasis upon.[8] At that time, such behaviour was tolerated in France – note, however, that a bit later the term *Antisemitisme* had been coined in this country.[9]

Father Morhange was director of a music school and grammar school in the Parisian district *Le Marais*, a residential area particularily esteemed by wealthy jews. Beside Charles-Valentin, his brothers Napoléon and Maxim as well as his sister Céleste became renowned musicians.

Charles-Valentin was a prodigy who began his musical education at the *Conservatoire de Paris* at the age of six,[10] amongst others on the piano, the organ and, at the beginning, on the violin. At his first public performance, at the age of seven, he played an **Air varié** for violin by Pierre Rode. His most important teacher was Joseph Zimmermann (1785 – 1853), at that time the most renowned piano pedadogue in France.[11]

In the years 1830 Alkan used to give recitals mainly in Parisian *salons*, as well as Frédéric Chopin, three years older. For such kind of events, the audience had to expect an invitation rather than to

---

4 Mayence is the French name of the German city Mainz; Menz = Mainz in its local German dialect.

5 Gregor Brand: see Index and Bibliographical References p XXIII.

6 A scholar of Hebrew (and Alkan, in his old age, worked hard for translating Bible and Talmud from Hebrew to French – the supposition, however, that he even intended to translate the gospels from Greek to French is based on a misunderstanding) would hardly omit an "h" at the end of a Hebrew word as in *Alkanah* → *Alkan*. Such final phoneme needs precise pronunciation and forms a basic constituent of the respective word. When omitted, a different meaning would come out – or, as here, no meaning at all. Never, however, such an "h" at the end of a word can properly be pronounced by English speakers, let alone by French natives. That's maybe why the family Alkan didn't insist on it, thus saving their non-jewish fellow citizens from severe laryngeal cramps.
Raymond Lewental, op cit p V, gives another derivation of this name: "Alkan" from Hebrew *Elchanan* (אלחנן = God is gracious), a popular Hebrew name: One of these Elchanans had victoriously slain one of the brothers of the Philistine Goliath. To my opinion, however, this derivation is less convincing: Even French speakers could readily pronounce both "n" in this name, and thus there is no reason to mumble away one of them.

7 The correct transcription would even be Alqan: Hebrew distinguishes between "k" (כ) and the emphatic "q" (ק).

8 See also: David Conway: **Unriddling Alkan. Jewry in Music**.

9 Remarkably enough: The Germans didn't invent this word themselves but borrowed it from French although its application had been practiced in Germany since centuries.

10 Side remark: Briefly thereafter, in 1823, the prodigy Franz Liszt, at that time 12 years of age, was refused to get admittance to that institute. Luigi Cherubini, the director of the conservatory, seemed to have developed an idiosynchrasy against prodigies (reported by Felix Raugel in the MGG; see Index and Bibliographical References on p. XXII). Foreigners like Liszt could easier be rejected than French pupils like Alkan. Liszt, according to legend, thereupon refused to take piano lessons any more.

11 Disciples of Zimmermanns were, amongst others, Maxim Alkan (brother of Charles-Valentin A.), Antoine-François Marmontel (who was *not* a pupil of Alkan as reported as frequently as falsely), Georges Bizet, César Franck, and Ambroise Thomas.

buy an entrance ticket.[12] Both artists used to conjointly perform concerts, and both developed some preference for short musical forms. For a while, they lived door to door at the *Square d'Orleans* in the *9me Arrondissement*, not far from the *Place Pigalle*.[13]
Towards Franz Liszt, Alkan developed a rivalry relation – who could present the more hazardous skill on the piano? Liszt was in a position allowing him to widely ignore his younger colleague. Nevertheless, he attested Alkan *„the best piano technique of all pianists he knew"*[14] – most likely he considered himself being beyond competition.
Alkan, as well as Chopin, successfully avoided to get involved in a feud that had been fought vengeancefully between Liszt and Sigismund Thalberg, another star in the sky of Parisian pianists, whereas Hector Berlioz and François-Joseph Fétis (see bibliograhical references below) and many others involuntarily found themselves forced to take sides.[15]
Alkan used to associate with upper class circles that comprised not only musicians but also other intellectuals like George Sand (poetess, Frédéric Chopin's partner for a period of his life), Eugène Delacroix (painter), Alphonse de Lamartine (politician and poet, keyword: French romanticism), and Victor Hugo (poet). Hardly ever he left Paris, in contrast to his colleagues who went on tour through all Europe and even through both Americas (as did, for instance, Sigismund Thalberg). Presumably he undertook one or two *tournées de concert* to England in the years 1833/35.[16]
Most of Alkan's works[17] are written for the piano. The typical forms consist of short pieces like the **48 Esquisses (Motifs)**[18] op 63 (1861). Many pieces contain a programmatic title. In this context, the very first railway in music has to be mentioned: **Le chemin de fer** op 27 in *D minor* (1844).
Alkan was also a celebrated organist – on this instrument he undisputedly was superior to all of his contemporary piano-playing colleagues, only the early deceased Julius Reubke (1834 – 1858), a Franz Liszt pupil, was on a par with him – and has written many compositions for organ and for pedal piano.[19] He demonstrated his fulminant pedal technique in his **Douze Études d'orgue ou de Piano à Pédales, pour les pieds seulement** (*12 Etudes for Organ or pedal piano, for the feet only*; w/o opus 1866), an unprecedenced orgy of foot acrobatics.[20]

---

[12] In other parts of Europe, such kind of events had become somewhat obsolete: Already in 1765, Johann Christian Bach and Karl Friedrich Abel had organized *abonnement concerts* in London, open for every paing guest.
The musical *soirées* in Paris and elsewhere had been remnants of an older tradition that restricted music performances widely to the courts of aristocrats. In addition, music for the church and popular music existed – the latter one, at that times, hardly worth being mentioned at all.
In fact, some customs had been changed, comparing the times of the *salons* with feudal eras: The audience did not only consist of nobility but also of *bourgeoisie*, and the musicians were recognised as artists and not, as formerly, as servants – yet a Wolfgang Amadeus Mozart had to bitterly experience such treatment at the archbishop's court at Salzburg.

[13] Jack Gibbons: **The Myths of Alkan**. In fact, essentially all artists mentioned in this article, musicians, poets, painters, and intellectuals preferred to live in this area.

[14] Cited according to Stephan D. Lindeman, op cit p 111.

[15] Described by François-Joseph Fétis: **Thalberg und Liszt**, pp 87. This article was published by Franz Liszt – astonishing enough because Fétis was actually on Thalberg's side. Eventually, the opponents Thalberg and Liszt came to a gentlemens' agreement, and Paris had lost an important topic of gossips.

[16] Ronald Smith, op cit pp 27.

[17] The catalogue of Alkan's works has been published by François Luguenot in cooperation with Britta Schilling, Constance Himelfarb, Hugh Macdonald, Ronald Smith, and Jean-Yves Bras (see Index and pp XXIII).

[18] esquisse = sketch

[19] A piano or a grand that is equipped, in addition to the manual, with a pedal board with its own stringing, an instrument mainly used for practising organists-to-be. Beside Alkan, Robert Schumann is one of the very few composers who had dedicated some compositions to that instrument, all of which fall into the year 1845: see Index and Bibliographical References on page XXIII.

[20] These etudes can be estimated only by persons who are addicted to pedals. A mystery remains, however, how Alkan, verifiably equipped with not more than two legs, had played the Nº 3 of these **Études**, a **Fughetta** with up to four voices.

Furthermore, a **Symphonie pour grand orchestre** *B minor* (1844) has been testified by Léon Kreutzer,[21] never performed and vanished today. The chamber music comprises a **Trio pour piano, violon et basse** op 30 *G minor* (1841), a **Grand duo concertant pour piano et violon** op 21 *F sharp minor* (1841), and a **Sonate de Concert pour violoncelle et piano** op 47 *E major* (published 1857). The **Marcia funebre sulla morte d'un Papagallo** (*funeral march on the death of a parrot*, 1859) is not only astonishing due to its title, even in Italian, but also due to its instrumentation: three oboes, basoon, and choir. Definitely we can exclude that he made fun of Rossini, an enthusiast of parrots – Alkan himself was a well-known fool of pets.
Alkan's only piano sonata op 33, the subject of this article, was published in 1848. Other extensive compositions for the piano are his two series **Douze Études, dans tous les tons Majeurs** op 35 (1848) and **Douze Études, dans tous les tons Mineurs** op 39 (1846-57), hence twelve etudes in all major and all minor keys, respectively. Op 39 contains the vast **Symphonie pour Piano Solo** (nrs 4 – 7) as well as the even larger **Concert pour Piano Solo** (Nrs 8 – 10). Theses works are not destined to the *salon* but to the concert hall: The duration alone would have overburdened the audience of a *salon* – the 1st movement of the **Concert pour Piano Solo** op 39 nr 8 consists of more bars than the entire **Hammerklaviersonate** op 106 of Beethoven. Presumably many of these works never have been performed during Alkan's lifetime.
In 1848 Alkan was hoping to get a chair at the *conservatoire de Paris* as successor of his teacher Zimmermann but eventually another Zimmermann pupil, Antoine-François Marmontel, had been preferred. Maybe due to disappointment about this disadvantage, maybe due to grief about the death of Frédéric Chopin (1849) – he seemed to have considered him as companion rather than as competitor – Alkan almost completely withdrew from concert activities until his death (1888), that is for more than half of his life. Rational reasons for this decision cannot be found. Already in the years 1838 – 1844 he had taken a comparable, however shorter, creative time-out.
Alkan's productivity as composer also was going to diminish. He used to earn his livings mainly by giving private piano lessons, less and less successfully in his old age.
This period of his life is poorly documented. In 1851 the Paris main synagogue, the *Temple du Consistoire*, had been equipped with an organ, as the first synagogue in Paris and probably as one of the first synagogues worldwide. Alkan, being the most renowned organist of his time, received a call as organist – however: He withdrew from this position within short time, for unkown reasons.
Two concerts are testified for 1853. Between 1873 and 1880 he performed several *Petits Concerts* in the performance hall of the piano maker Érard,[22] mainly playing JS Bach, Beethoven, and Schubert, a programme that the Paris audience didn't appreciate at all.[23] There are no records for public performances between 1853 and 1873 and after 1880.
Apart from that, Alkan devoted himself to the study of Bible and Talmud and described himself, in a letter to Ferdinand Hiller (1861), as *"misanthrope et misogyne"*, thus *"repelling men and women"*. Hiller (1811 – 1885; he personally had met Beethoven and Schubert) had stayed in Paris from 1828 to 1835. Presumably he was the only person to whom Alkan, in his old age, was in closer contact. 73 letters to Hiller exist,[24] written between the mid-1850s and 1882. They constitute the most instructive documents on Alkan's personality. Repeatedly Hiller invited Alkan for visiting him in

---

21 Léon Kreutzer (1817 – 1868; nephew of Rodolphe Kreutzer, to whom Beethoven had dedicated his **Sonata for piano and violin** op 47, called **Kreutzersonate**): op cit p 13.

22 One of the public relations strategies of piano makers at that time was to offer their newest pianos to renowned pianists and to provide adequate locations for public performances on these instruments. Best example: The *Salle Pleyel*, founded in 1830 by Ignaz Pleyel, a competitor of Érard, later rebuilt several times at other places and enlarged, until now the most important concert hall in Paris.

23 Britta Schilling, op cit pp 103.

24 These letters are part of the *Collection Hiller*, once stored in the Historic Archive of the City of Cologne. The building of this archive had collapsed in 2009, and many documents therein are irrecoverably destroyed. The Alkan letters, however, had been saved and are kept, for the time being, in the Historic Archive of the City of Frankfurt am Main.

Cologne. Alkan, however, refused due to real or fictitious health problems. For incomprehensible reasons this amicable correspondence had been abandoned three years before Hiller's death.
Baustelle: Société Alkan / Association Alkan, Alkan Society

The Sonata op 33 *"Les Quatre Âges"*

This sonata (1848) is dedicated to Alkan's father, to Alkan Morhange.
Due to its title ***"The four ages"*** this work readily can be classified as programme music.[25] It will turn out that the term *four ages* stands for "four sections in the life of a man". The denotation ***"Quatre Âges"***, however, primarily has another, totally different, meaning: ***"The four ages of the world"***:

> In Greek mythology, ***"four ages"*** denoted the *gold*, *silver*, *bronze*, and *iron* era, respectively.[26] That's how the ancient Greeks understood their history from prehistory up to their contemporary time. At the end of each of these ages, men and even gods used to perish cruelly. The men of the last, the iron age – and that's where the ancient Greeks considered themselves to live in – expected the unavoidable end of their era with horror, christian eschatology[27] being around the corner. They hoped, however, this to take quite a long time.

Alkan certainly was aware of the ancient connotation: First, at that time, this belonged to upper class educational standards – and Alkan, though being a music prodigy, obviously did receive a profound humanistic education. Second, in the 4th movement of this sonata, Alkan explicitely refers to Prometheus, a god of the kindred of the Titans. Due to the notorious homicidal addicton of Zeus, the father-to-be of Gods and being himself a son of the Titan Kronos, most of these Titans didn't survive the transitions between world ages – at those times, the immortality of gods hadn't yet been reliably established.[28]
Prometheus had played an important rôle in this game – more details will be described in the context of the 4th movement on p XVI.
Even though Alkan's contemporaries would have imputed the meaning *"four ages of the world"*, the titles of the movements ***– 20, 30, 40, and 50 years –*** indisputably refer to "*four ages of a man*":

Sequence of movements				
title	motto	tempo indication	meter	key
20 ans	-	très vite	3/4	*D major / B minor / B major*
30 ans	***Quasi-Faust***	assez vite	4/4	*D sharp minor / E sharp*[29] */ F sharp major*
40 ans	***Un heureux ménage***	lentement	3/4	*G major*
50 ans	***Prométhée enchaîné***	extrêmement lent	2/4	*G sharp minor*

The sequence of keys is remarkable and proves Alkan's inclination to semitone shifts: *D major / D sharp minor*, then *G major / G sharp minor*.

---

[25] William S Newman, op cit p 144, emphasises that programmes in piano sonatas appeared later and less frequently than in orchestral music. A trivial explanation for this fact: The 19th century composers, after Beethoven (32 sonatas) and Schubert (18 sonatas), had altogether neglected the genre piano sonata, be it with or without programme. The other composers of this century did write four piano sonatas at most. Robert Schumann (three piano sonatas) remarks on the Sonata: *„Isolated nice manifestations of this genre certainly will appear here and there, and had been so far; for the rest, it seems that this form has exceeded its life span."* (op cit vol 1, p 395).
The 20th century then produced composers being more pregnant of piano sonatas.

[26] Not related to the terminology of today's archeology like Stone-, Bronze-, and Iron Era.

[27] The doctrine of doomsday.

[28] Probably this *Titanomachy* (the struggle against the Titans) was nothing but self-defence of Zeus: Kronos used to devour his children, and son Zeus had to expect to be the next candidate.

[29] *E sharp* Mixolydian (similar to *E sharp major*; described below on p X).

Quite plausible are autobiographic self-references. For estimating this sonata one should keep in mind that Alkan had composed it at the age of 34. Obviously he then felt being at the apogée of his life. From age to age the tempo gradually gets slower, and in the last movement the funeral cortège will be held – yes, at the age of 50!

The fact that Alkan shortly thereafter, at the age of 36, almost entirely will retire from public music performances, and the fact that then he widely reduced his social relationships until his death, for 40 years, for more than half of his life span – any presentiment for these facts cannot be deduced from this sonata.

It’s unlikely that Alkan ever had publicly performed his sonata. Times wer’nt in favour neither of elitist soirées nor of public concerts with piano music: 1848 was the year of revolution in Paris and elsewhere. Alkan was one of very few artists who remained in Paris during these times.

1st Movement: 20 Years

In the 1st movement (*très vite*) we meet a jack-of-all-trades who, on the theme in *D major*, boldly responds in *B major* (bar 104).[30] This movement obviously is a scherzo, even though not denoted as such. Hence Alkan, probably as the only composer at all, opens his sonata with a scherzo:



Figure 1, ***20 ans,*** bar **1**: The Scherzo theme

The theme of the Trio with its triadic motif sounds like a French folk-song. I couldn’t find out, however, its origin. The repetition in minor mode is a stylistic feature of art music:

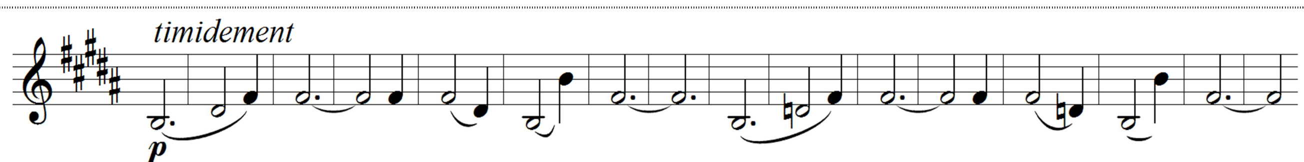


Figure 2, ***20 ans,*** bar **165**: The theme of the Trio

This theme successively will be recited with the interpretation marks *shyly*, *amorously*, and finally *happily*. Poets use to depict such a love story in a novel, Alkan barely needs 150 bars.

The vast coda adopts the theme of the trio, immensely increasing sound intensity and arduousness. Finally it ends *victorieusement*:

30 Such a sequence of harmonies had been known for a long time as mediant. Here one of the prettiest mediants is going to happen.

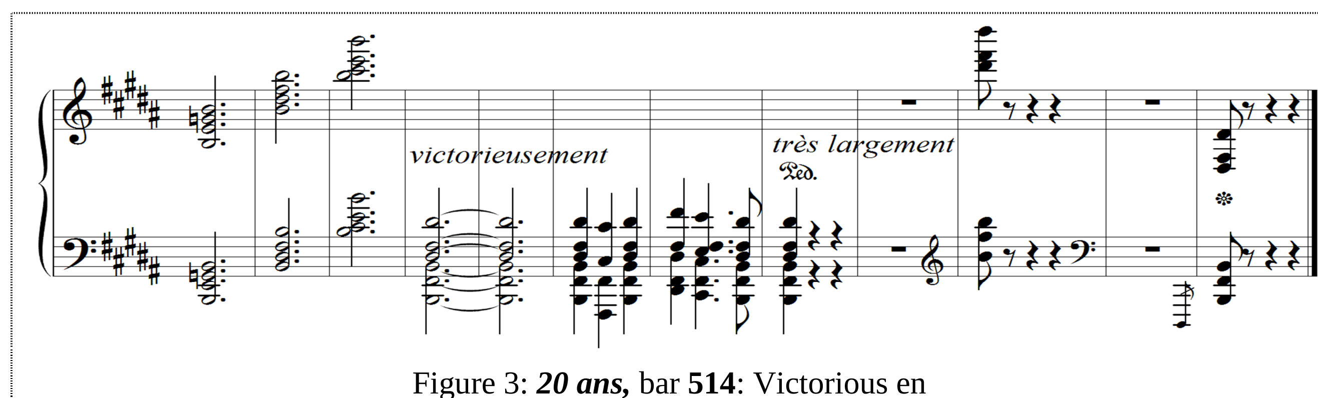


Figure 3: ***20 ans,*** bar **514**: Victorious en

Alkan abstained from the bridal march that readily should be expected here.

2nd Movement: 30 Years, *Quasi-Faust*

The 2nd movement (*assez vite*) is the centre of the work: sonata form,[31] by far the most extensive movement. The reference to the Faust tragedy with personal appearance of Satan and The Lord seems to refer to a Titan-like contest about the deepest principles of being – the addendum ***Quasi*** in the motto, however, indicates some twinkling in the eyes of the composer.
The 1st subject certainly characterises Dr Faust, in spite of the prescript *sataniquement* – Satan himself will appear a bit later, as subsidiary subject:[32]

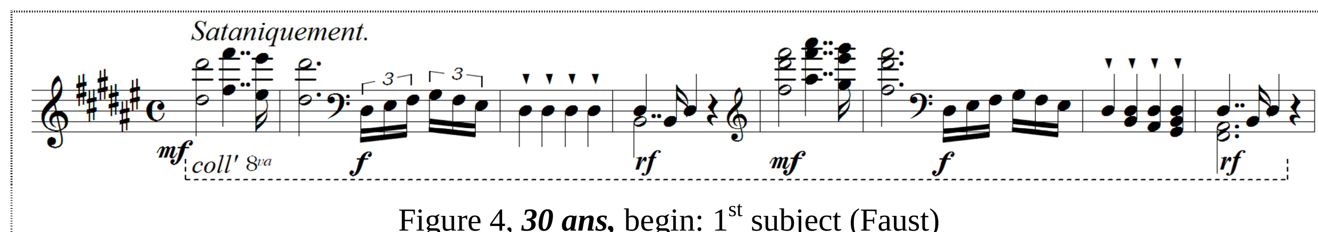


Figure 4, ***30 ans,*** begin: 1st subject (Faust)

This 1st subject had been announced before, at the end of the previous movement, although with a different rhythmical structure and in *b major* instead of *d sharp* minor: the *victorieusement* in bar 517 (Figure 3 above).
Satan[33] is explicitely announced in the score. He forms the three-beat, hence somewhat imperfect, subsidiary subject. His pompous appearance resembles the inversion of Faust's subject (Figure 4) – this reveals a certain spiritual, probably even substantial kinship:

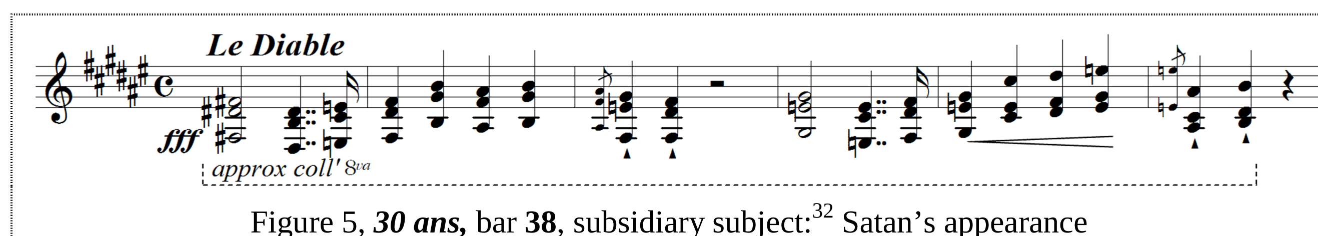


Figure 5, ***30 ans,*** bar **38**, subsidiary subject:[32] Satan's appearance

---

[31] According to B. Schilling, this is the first piece in sonata form Alkan ever had written (op cit, p 213). Anyway, he has a good command of this form.

[32] Here we distinguish between *1st* and *2nd subject* which intrinsically form the constituent parts of the sonata form, and a *subsidiary subject* which is an *ad libitum*, however frequently appearing, extension of the *1st subject* and which doesn't require formal treatment in the development or recapitulation section.

[33] Alkan avoids the name Méphistophélès, most likely due to the delicate accentuation which would overburden even native French speakers, let alone music engravers (see below: Revision Report pp XXII).

VIII

The 2nd subject, to be played *with innocence*, readily can be attributed to Margaretha:



Figure 6, ***30 ans,*** bar **57**: 2nd subject (Margaritha)

A rhythmical reference to the 1st subject is obvious: sequences of four equal crotchets, resumed as phrase repetition after 4 bars (bar 3/7 and 57/61).
In the development section (bar 131), in the key *c major*, very distant from all other keys in this sonata, the 2nd subject is repeated three times. Margaretha suffers substantially: First *pleadingly*, then *hopelessly*, and eventually *agonisingly* she expects her end. At the same time, Satan plays a rumbling rôle. Finally she breathes out her soul, exactly at the 3rd crotchet of bar 180 – but shortly thereafter (bar 185) she glides towards higher spheres with whole-tone scales.
The recapitulation begins immediately thereafter (bar 190), and Faust starts with his 1st subject, although – quite understandingly – much more shaken than at the beginning.
And then Alkan offers us a big surprise: In the exposition the appearance of Satan had followed the 1st subject, represented by the subsidiary subject (Figure 5). Here, however, in the recapitulation, the subsidiary subject is replaced by a fugato which readily can be considered as most monstrous fugue in the history of music even though consisting of only one exposition:

p, et aussi lié que possible

toujours p

Figure 7, ***30 ans,*** bar **231**: The highest-voiced piano fugue, here the first three of seven entries

The subject of this fugue sounds like a chorale; I didn't find, however, any origin of it.
The entries appear in the base keys *C sharp*, *F sharp*, and *E sharp* – this leads to similar orgies of single and double accidentals as in the *C flat minor* in Beethoven's **Hammerklaviersonate** op 106 (1st movement, bar **253**).[34]

---

34 In other works Alkan doesn't hesitate to even use triple accidentials, for example *F sharp sharp sharp* as leading note to *G sharp sharp minor* in the **Concert pour Piano Solo** op 39 Nr 10, 3rd movement. Beethoven's and Alkan's intention is obvious: An enharmonic change in due time would lead to a much more

It is a seven-voiced fugue exposition[35] with six different countersubjects, realised in most rigid consequence. Eventually an 8th voice wanders around, without any contrapunctical involvement:

Figure 8, ***30 ans***, Fugue, bar **255**: entry of the 7th und 8th voice.[36]
Above (*Facilité*): the version ostensibly simplyfied by Alkan;
below: Alkan's setting in consequent counterpoint.

---

intellegible score, and exactly that's what our composers want to avoid under all circumstances. They aim at the greatest possible cryptification. The **Hammerklaviersonate** contains zillions of examples for that.

35 Here Alkan exceeds the six-voiced ***Ricercar*** in the **Musikalisches Opfer** by Johann Sebastian Bach, until then the most-voiced fugue.
Later on other fugues with even more voices have been written but none of them for the piano:
- Darius Milhaud: **Dixtuor à Cordes** (a piece for ten strings, there is no English translation for *dixtuor*; 1921) in the **Symphonies for Small Orchestra**. This is the shortest conceivable ten-voiced Fugue: First, the exposition (10 · 4 bars), immediately followed by the ten-voiced inversion (10 · 4 bars again), then the final chord: Alltogether 81 bars – 81 delightful bars, in fact!
- Benjamin Britten: **Prelude and Fugue** for 18-voiced string orchestra op 29 (1943);
- Witold Lutosławski: **Prelude and Fugue** for 13 strings (1972).

36 The instructions **S.** and **D.** mean **manu sinistra** and **manu dextra**, hence left and right hand.

Just with the 7th entry (Figure 8), the independent 8th voice comes along, together with a duplication of the subject in octaves as well as a duplication of the upper part in thirds – and all that has to be executed with the ten fingers of a pianist where frequently triplet notes and even notes have to be played within one hand, and please *assez vite*, rather fast. Well, even the simplified version („*Facilité*“) lies aeons apart from the fields of pianistic playability.[37]
This fugue with its chorale-like subject is written in the ecclesiastical mode Mixolydian, an austere mode, at Alkan’s times rarely, if at all, employed:

Mixolydian Mode

The Mixolydian mode looks like our major mode, but the leading note, the major seventh, is replaced by the minor seventh. Without major seventh no dominant – only a Hugo Riemann felt obliged to invent the definitely useless term *“dominant in minor”* for that.[38] A true dominant, of course in major, is painfully missing in Mixolydian. As a consequence Alkan begins the 2nd entry of his fugue (and then the 4th and 6th entry, hence all what is called *comes* in ordinary theory of fugues) not in the 5th tone but in the subdominant, the 4th tone.
The Mixolydian mode is met quite rarely in the history of music. Examples:

- The sequence for the feast *Corpus Christi*: **Lauda Sion Salvatorem** (Thomas of Aquin about 1264). It would appear thar Alkan had chosen this mode because of the text of this sequence: *„Zion, Praise the Saviour“*[39] with emphasis on *Saviour*: it’s Margaretha who needs salvation of her soul.
- In the Klezmer music which was practised in East Jewish tradition since the Middle Ages, the Mixolydian mode is denoted as *„Adonoi Moloch“* (אדוני מלך).[40] *Adonai* in general means *master* or *lord*; it is the customary address of a Jew to his God – the true name יהוה = Jahwĕh is allowed to be written but never must be spoken. The second word *Moloch*, today still in use, denotes a kanaanitic, hence gentile deity.
- In der seit dem Mittelalter in ostjüdischer Tradition gepflegten Klezmer-Musik wird Mixolydisch als *„Adonoi Moloch“* (אדוני מלך) bezeichnet.[41] *Adonai* bedeutet ganz allgemein *Herr* und ist die übliche Anrede eines Juden an seinen Gott – dessen eigentlicher Name (יהוה = Jahwĕh) darf ja nur geschrieben, nie aber ausgesprochen werden. Das zweite, heute noch bekannte Wort *„Moloch“* bezeichnet eine kanaanitische, also heidnische Gottheit. Also wäre mixolydisch eine ausgesprochen heidnische Tonart.[42]
- Evangelischer Kirchengesang: Die Choräle **Gelobet seist du, Jesu Christ** und **Gott sei gelobet und gebenedeiet**; die Wahl der Tonart dürfte wohl auf **Lauda Sion** zurückgehen.
- J.S. Bach: Präludium Nr. 1*C-dur* BWV 870 aus dem **Wohltemperierten Klavier**, Teil II (1742);

---

[37] See also the section „Pianistic MaligniPianistic “ p XVIII.
[38] In his **Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde**.
[39] Zion is the name of a mount in today’s Jerusalem that was taken by David, the king-to-be of Israel and Juda. The former inhabitants of this mount, the Jebusites, suddenly disappeared from earth – they were gentiles, after all. The name Zion, personified as *Daughter Zion*, became a synonym for Jerusalem. In particular, Jews as well as Christians denote Zion as the place where the Messiah
ist der Name eines Berges im Gebiet des heutigen Jerusalem, der von David, dem späteren König von Israel und Juda, erobert wurde. Die ursprünglichen Bewohner dieses Berges, die Jebusiten, waren danach urplötzlich von der Erdoberfläche verschwunden – es hatte sich ja um Heiden gehandelt. Der Name *Zion* wurde zum Synonym für *Jerusalem*, personifiziert als *Tochter Zion*. Speziell wurde damit sowohl von Juden als auch von Christen der Ort bezeichnet, an dem der Messias die Welt erretten werde.
[40] Lazare Saminsky, op. cit. S. 30.
[41] Lazare Saminsky, op. cit. S. 30.
[42] Aber: Das genau gleich geschriebene Wort מלך, ausgesprochen „Mĕlĕch“ (Vokale werden in der Schrift hier nicht einmal angedeutet) bedeutet „König“.

- Antonin Dvořák: Tschechische Suite op. 39, 1. Satz, Takt 50 ff (1879).
  Die folgenden Titel werden hier nach der englischen Wikipædia zitiert. Wer da auf Wen Einfluss genommen hat, und Wer da überhaupt das Wort *mixolydisch* hat buchstabieren können, soll nicht weiter erörtert werden:
  - The Beatles: **Norwegian Wood (This Bird Has Flown)** (1965) und **Dear Prudence** (1968);
  - The Rolling Stones: **I can't get no satisfaction** (1965) und **Let it Loose** (1972);
  - Grateful Dead: **Dark Star** (1968) und **China Cat Sunflower** (1969);
  - Lynyrd Skynyrd: **Sweet Home Alabama** (1974 /77);
  - ABBA: **The Visitors** (1981);
  - TV-Film **Star Treck: The Next Generation** (1987 – 1994), Titelmusik;
  - Guns N' Roses: **Sweet Child o' Mine** (1988).

Alkan ist also meiner Kenntnis nach innerhalb von mehr als 2 Jahrhunderten (1742 – 1965) der einzige Komponist, der den mixolydischen Kirchenton benutzt hat, und außer J.S. Bach und TV-Titelmusik der Einzige, der diesen Modus in Instrumentalmusik statt im Gesang einsetzt.

Und jetzt kommt der Herrgott! Das monströse mixolydische Fugato hatte zu nichts anderem gedient, als ihm einen angemessenen Auftritt zu verschaffen. Er kann zwar Satan an Pomp nicht mehr überbieten (dem war auch schon ***fff*** zugestanden worden), dafür aber erscheint er mit den Klängen des Choralthemas der Fuge über einem Orgelpunkt auf der Tonika Fis_1:

Figure 9, ***30 ans,*** Takt **259**: Der Auftritt des Herren

Auch Margarethen treffen wir wieder. Sie ist wohlbehalten im Himmel angelangt und darf jetzt, in der recapitulation, ihr Thema *mit Glückseligkeit* und recht lautstark vortragen (Takt 275).
Und schließlich die Coda (Takt 304):[43] Keine Höllenfahrt, wie sie die **Damnation de Faust** des Hector Berlioz beschreibt,[44] ein Jahr vorher entstanden. Statt dessen eher eine Apotheose – und so sind sie am Ende glücklich beieinand, bis auf Faust, der abhanden gekommen ist (oder sich durch einfache Umkehrung seines Themas unversehehens dem Satan angeglichen hat): Herrgott, Satan und Margarethe; Herrgott allerdings nur noch in Verkleinerung.
Schließlich handelt es sich ja auch nicht um Faust, sondern um einen ***Quasi-Faust***.

[43] Die Idee, die Coda schon mit dem Auftritt Herrgotts in Takt 259 anfangen zu lassen (Schilling, op cit. S. 229), ist absurd – das 2. Thema der recapitulation beginnt ja erst in Takt 275.

[44] Auch Berlioz wollte **Fausts Verdammnis** wohl nicht als allzu tiefernst aufgefasst wissen. Das beweist das ***Requiem für eine vergiftete Kellerratte*** – das arme Tier hatte sich zu seinem letzten Stündlein in einen deutschen Küchenherd zurückgezogen, nur um dort unversehens seiner Auferstehung als deutscher Festtagsbraten zu harren. Das veranlasste Berlioz zur Komposition einer veritablen Amen-Fuge. Unser Geheimrat Goethe hatte an dieser Stelle, viel netter, die Geschichte vom Floh erzählt.
Hinzu kommt der Sinnlostext, mit dem Berlioz den Chor der finsteren Geister des Fausts Höllenfahrt kommentieren lässt: *„Tradioun marexil fir tru dinxé burrudixé"* – das soll die baskische Sprache persiflieren, die damals (und bis vor Kurzem) für jeden Spott gut war.
All diese *Chauvinismes* hat das Pariser Publikum nicht betören können – **La Damnation de Faust** geriet dem Berlioz zur finanziellen Katastrophe.

Beziehungen zur Klaviersonate *B minor* von Franz Liszt

Franz Liszts Klaviersonate *B minor* entstand 1852/53, etwa sechs Jahre nach Alkans Sonate. Im Folgenden soll über die Vermutung diskutiert werden, Liszt habe sich durch Alkans Werk, speziell durch den 2. Satz ***Quasi Faust*** beeinflussen lassen.

B. Schilling hat eine rhythmische Ähnlichkeit (wohlgemerkt: *nicht* eine melodische Ähnlichkeit) des 1. Themas der Alkansonate (Figure 4 auf S. VII) mit dem Hauptthema der Klaviersonate von Liszt erkannt:[45]

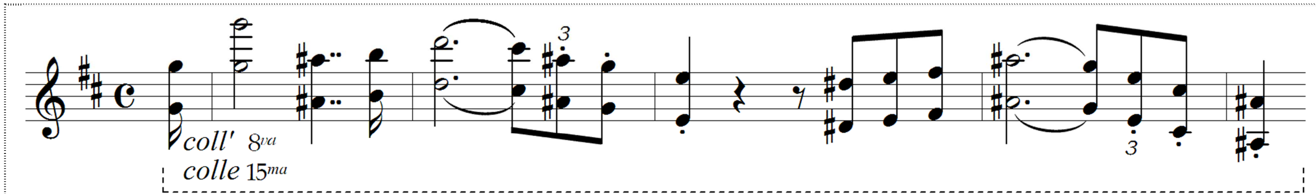


Figure 10: Franz Liszt, **Klaviersonate** *B minor*, Takt 8

Sehr überzeugend ist diese rhythmische Ähnlichkeit nicht (Halbe – doppelt punktiertes Viertel – Sechzehntel: So etwas findet sich schon in einem großen Teil aller barocken Ouverturen). Gemeinsam ist beiden Werken, dass ihre Hauptthemen in Oktaven vorgetragen werden – aber auch das ist kein sehr spezifisches Merkmal.

Darüber hinaus stellt B. Schilling auch beim 2. Thema (

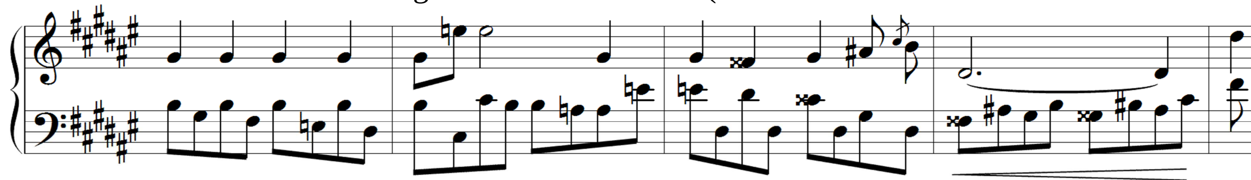


Figure 6 auf S. VIII) eine rhythmische Beziehung zu einem Thema der Lisztschen Sonate her, die in der Tat plausibler scheint als beim 1. Thema:

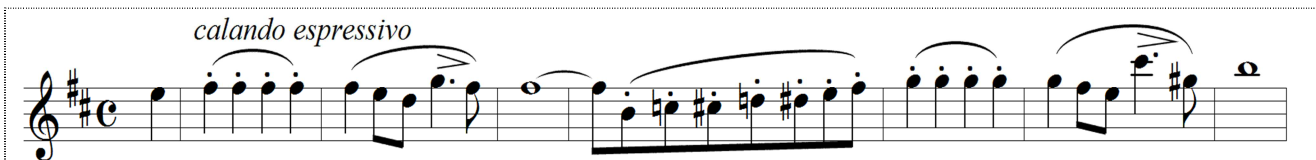


Figure 11: Franz Liszt, **Klaviersonate** *B minor*, Takt 153

Vier aufeinanderfolgende gleiche Viertel, die dazu als Phrasenwiederholung nach vier Takten wieder aufgenommen werden: Das tritt nicht in allzu vielen Themen auf.

Es gibt wesentlichere Korrespondenzen (nicht Übereinstimmungen), die bisher nicht diskutiert worden sind:

In der Form betreten beide Komponisten mit ihren Klaviersonaten Neuland, aber Neuland völlig unterschiedlicher Art:

- Alkan lässt, seinem Programm gemäß, vier separate Sätze aufeinanderfolgen, jeder langsamer als der vorhergehende, und beginnt die Sonate mit einem Scherzo.
- Bei Liszt gehen die Sätze nahtlos ineinander über und bilden, wie man seit langem erkannt hat, als Ganzes die Bestandteile der Sonatenhauptsatzform.[46] Dabei sind äußerst unterschiedliche Interpretationen vorgestellt worden.[47]

---

[45] op cit. (1986), S. 231; siehe auch: Ronald Smith **Alkan: The Man, the Music** (2000), S. 72.

[46] Liszts Formschema hat kaum Nachahmer gefunden. Ich kenne nur drei weitere Werke, deren Sätze der Exposition, Durchführung, recapitulation und ggf. Coda einer Sonatenhauptsatzform entsprechen:

Beide Werke enthalten gewichtige Fugati:

- Liszt verarbeitet das *Hauptthema*, das in der *Exposition* nicht fugiert gewesen war, in der recapitulation als Fugato.
- Auch bei Alkan tritt das Fugato in der recapitulation auf. Hier aber ersetzt es das *Seitenthema* der *Exposition* und stellt ein neues Thema (Choral) und eine neue Tonart (mixolydisch) vor.

Beides stellt formal etwas völlig Anderes dar als die Fugati, die in vielen vorangegangenen Werken in der *Durchführung* auftreten. Diese Fugati können am Beginn der Durchführung stehen oder am Ende zur recapitulation überleiten, und manchmal stellen sie ein ganz neues Thema vor.[48]

Insgesamt machen sich Klaviersonaten im 19. Jahrhundert recht rar: Ich kenne keine Komponisten nach Beethoven (32 Klaviersonaten) und Schubert (18 Sonaten), die mehr als vier Werke dieser Gattung geschrieben hätten.[49]

Es findet eine Abkehr von der Form der Sonate statt, und zwar sowohl bezüglich der Sonate als mehrsätzige Großform als auch bezüglich des Kompositionsschemas Sonatensatzhauptform. Ro-

---

- Julius Reubke: **Der 94. Psalm. Große Sonate für Orgel** *c minor* (1857; s.u.);
- Arnold Schönberg: **Kammersymphonie** Nr. 1 op 9 (1906);
- Bela Bartók: **Streichquartett Nr. 3** (1927). Bartók nennt die vier Sätze ***Prima parte***, ***Secunda parte***, ***Ricapitulazione della prima parte*** und ***Coda***.

Vielleicht kann auch Ignaz Moscheles **Sonate mélancolique** op 49 (etwa 1821) als Vorgängerin in diese Rubrik eingeordnet werden. Hier aber sollte eher von einer einsätzigen Sonate in Sonatensatzform gesprochen werden.

47 In der mir bekannten dezidierten Literatur (Michael Heinemann, Kenneth Hamilton, Alan Walker und der anonyme Autor der deutschen Wikipædia; s. Literaturverzeichnis) sind sich die Autoren völlig uneins über die Abgrenzung der einzelnen Sätze untereinander und ihre konkrete Zuordnung zu den Teilen der Sonatensatzform. Einig ist man sich nur darin, über die Schwierigkeiten dieses Unterfangens zu lamentieren. Die dabei vorgestellten Interpretationen kann man bestenfalls als abenteuerlich bezeichnen. Es bedarf schon spezieller Begabung, den Anfang der recapitulation (Takt 469), der beim ersten Durchblättern der Noten ins Auge fällt, an völlig falsche Stelle zu verlegen (Hamilton: Takt 531, Heinemann und Walker: Takt 533 – man beachte den subtilen Unterschied von zwei Takten, der sich dadurch erklärt, dass in keinem Fall ein Thema, geschweige denn ein neuer Satzabschnitt beginnt). Einzig der Wikipædiabeitrag weist den richtigen Weg.

Dabei ist eine in sich stimmige Interpretation leicht zu finden, sobald man Prämissen fallen lässt, die von den genannten Wissenschaftlern stillschweigend unterstellt wurden, die durch nichts in dieser Welt gerechtfertigt sind und die auf das lisztsche Werk unter keinen Umständen anzuwenden sind. Diese falschen Prämissen sind:

- Die Sonatenhauptsatzform bestehe aus den vier Teilen *Exposition*, *Durchführung*, *recapitulation* und *Coda*: Es gibt jedoch beliebig viele Beispiele, bei denen die Coda fehlt, und das ist hier der Fall;
- Die Lisztsche Sonate bestehe aus vier Sätzen. Unterscheidbar aber sind nur drei Sätze: Kopfsatz, langsamer Satz und Finale, auch wenn jeder Satz ohne spezielle Abgrenzung in den nächsten übergeht.

Es liegt also folgendes Schema vor (das Einleitungsmotiv und die Rezitative seien hier unerwähnt):

- *Exposition* (Kopfsatz): ***Allegro energico*** (1. Thema B *minor* 4/4 [Takt 8], 2. Thema *D major* 3/2 [Takt 105]);
- *Durchführung* (Mittelsatz, Takt 331): ***Andante sostenuto*** 3/4 und ***Quasi Adagio*** 4/4 – wer will, kann den Mittelsatz als wiederholtes Aufeinanderfolgen von langsamem Satz und Scherzo betrachten, wie es sich schon in Beethovens **Serenade für Streichtrio** op 8 findet;
- *Recapitulation* (Finale): ***Allegro energico*** (1. Thema fugiert in *b minor* statt des zu erwartenden B *minor*, 4/4 [Takt 469], 2. Thema B major 3/2 [Takt 600 – hier stimmt die Tonart wieder]).
  Dieses Finale enthält eine ausgedehnte Coda, die aber keinesfalls, wie in fast allen genannten Interpretationen geschehen, als eigenständiger Satz gedeutet werden darf.

48 Beispiele bei Beethoven: Finale der **Klaviersonate** *A major* op101 (1816); Kopfsatz der **Klaviersonate** *B major* op106 (**Hammerklaviersonate**; 1818); Kopfsatz der **Klaviersonate** *c minor* op 111 (1821-22). Offenbar hat Beethoven den Einsatz von Fugati in Durchführungen während eines bestimmten Lebensabschnittes besonders geschätzt.

49 Im 20. Jahrhundert finden sich dann wieder sonatenträchtigere Komponisten, wie dem Artikel **Klaviersonate** der deutschen Wikipædia entnommen werden kann.

bert Schumann schreibt über die Sonate: *„Einzelne schöne Erscheinungen dieser Gattung werden sicherlich hier und da zum Vorschein kommen und sind es schon; im übrigen aber scheint es, hat die Form ihren Lebenskreis durchlaufen.“* [50]

Ganz selten trifft man auf Fugen und Fugati in Klaviersonaten nach Beethoven: Nach dem fugierten Finale seiner **Klaviersonate** op 110 *As major* (1820/22), einer veritablen Fuge, und dem Fugato im Kopfsatz der **Klaviersonate** *c minor* op 111 (1821-22) finden sich als nächtes die hier genannten Werke von Alkan und Liszt. In diesem Zusammenhang sollte auch **Der 94. Psalm. Große Sonate für Orgel** *c minor* (1857) von Julius Reubke (1834 – 1858) genannt werden. Reubke ist formal durch das oben skizzierte Konzept der Klaviersonate seines Lehrers Liszt beeinflusst, spricht aber unverkennbar eine eigene Tonsprache. Und dann folgt Samuel Barber: **Sonata for Piano** (1949), mit einer vierstimmigen, manchmal auch sechsstimmigen Fuge im letzten Satz ***Fuga, Allegro con spirito***.

Weitere Klaviersonaten mit Fugen, falls sie existieren, finden den Weg in Konzertsäle und Aufnahmestudios nicht.

Zurück zu Alkan und Liszt: Liszt war 1846 als Kapellmeister nach Weimar berufen worden und besuchte danach Paris nur noch sporadisch. Daher steht völlig offen, ob er die Noten von Alkans Sonate (1848), die ja seinerzeit wohl kaum aufgeführt worden war und die erst ein knappes halbes Jahrhundert später verlegt werden sollte, überhaupt kannte, geschweige denn, ob er dieses Werk gehört oder selbst gespielt hatte. Die rhythmischen Ähnlichkeiten sind viel zu vage, um die Vermutung einer Anlehnung zu belegen.

Durchaus im Bereich des Möglichen liegt aber, dass sich beide Komponisten über formale Aspekte ihrer Kompositionen ausgetauscht haben – das wird u.a. durch das Auftreten gewichtiger Fugati in beiden Werken nahegelegt, völlig untypisch für die Zeit nach Beethoven und völlig untypisch, dass sie in der recapitulation auftreten.

3. Satz: 40 Jahre, *Un heureux ménage*

Ein glücklicher Haushalt: Mit 40 Jahren, so träumt der 34-jährige Alkan, werde er ein erfülltes, wenn auch recht biederes Familienleben führen:

Figure 12, ***40 ans,*** Beginn: Der Vater genießt das Familienleben

[50] A.a.O, Band 1, S. 395.

Die kleinen Kinderchen (wie man den Noten entnehmen kann, sind ihrer drei geplant) werden ihm zwischen den Pianistenfingern herumwuseln – ihnen ist der Mittelteil dieses Satzes gewidmet (Takt 56):

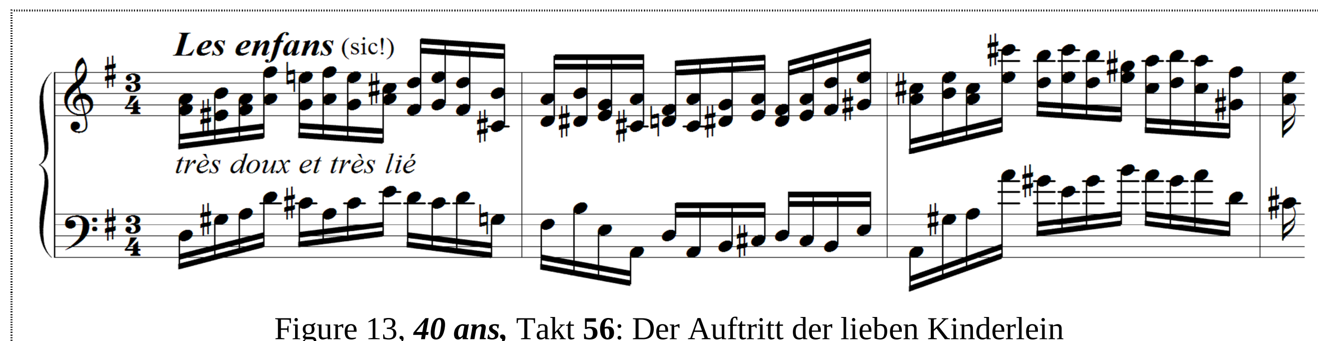


Figure 13, ***40 ans,*** Takt **56**: Der Auftritt der lieben Kinderlein

Die Kinder verschwinden, noch einmal Momente des Glücks (Takt 105: variierte Wiederholung des Anfangs, ab Takt 119 als zweistimmiger Kanon dargestellt, was wohl auf die Existenz eines Ehegesponstes schließen lässt), und dann verlöschen Kerzen und Musik: Die Uhr schlägt 10.[51] Und das heißt: Es ist Zeit fürs Gebet!

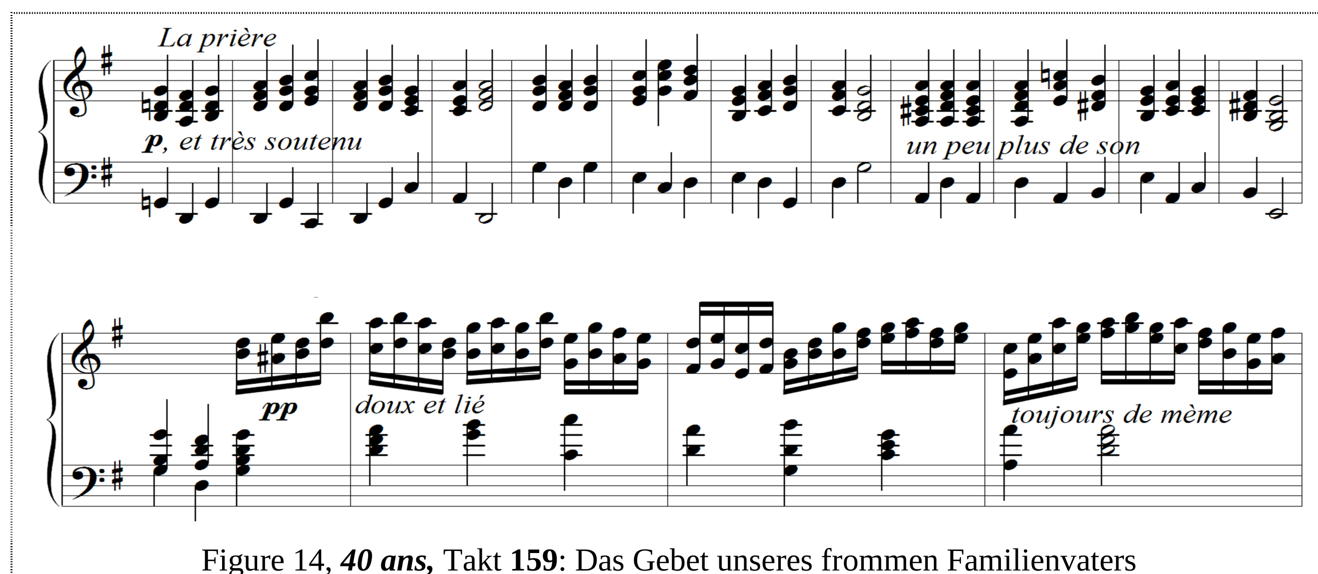


Figure 14, ***40 ans,*** Takt **159**: Das Gebet unseres frommen Familienvaters

Nach 12 Takten, das entspricht drei Phrasen im 2 * 3/2 Takt, werden die Kinderlein ins Gebet aufgenommen.
Schließlich verschlummert der fromme Vater sanft in Schlaf:

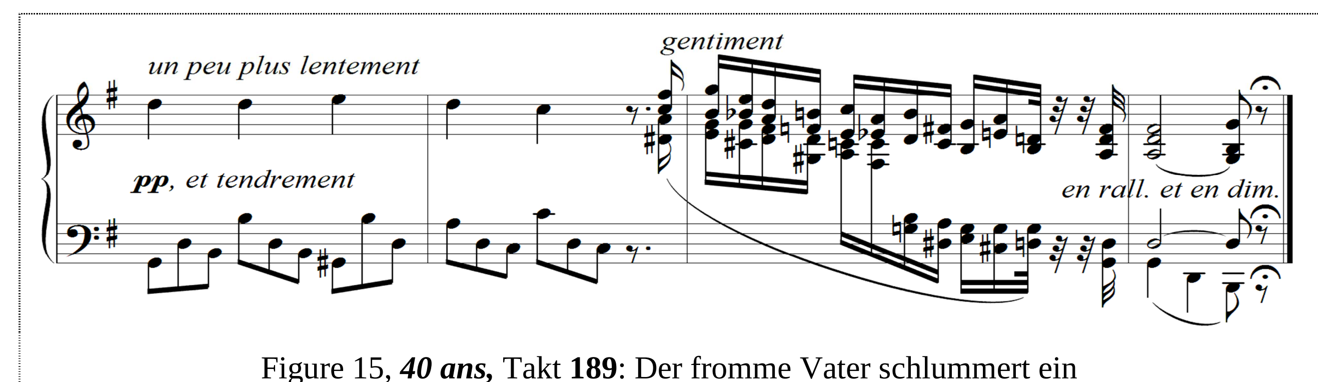


Figure 15, ***40 ans,*** Takt **189**: Der fromme Vater schlummert ein

[51] Der Tonhöhe nach (h^2) muss es sich um eine Taschenuhr mit Läutewerk handeln.

Und all das: Nichts als Illusion! Schon kurz nach dieser Komposition, 1848, im Alter von 35 Jahren, wird Alkan endgültig zum Eigenbrötler mutieren, bis an seine Lebensende (1888), und eine Familie gegründet hat er nie.
Vater dagegen war er damals schon seit geraumer Zeit: Die Pariser Spatzen pfiffen's vom Dach, dass Élie-Miriam Delaborde (1839 – 1911) sein unehelicher Sohn sei. Delaborde war der Mädchenname der Mutter von George Sand) und so sollte die Affaire wohl im engeren Freundeskreis vertuscht werden. Aus Élie-Miriam,[52] der seinen ersten Klavierunterricht bei Alkan genossen hatte, wurde ein gestandener Pianist. 1873 übernahm er eine Professur für Klavier am *Conservatoire de Paris* – eine Stelle, die seinem Vater vorenthalten geblieben war.[53]

4. Satz: 50 Jahre, *Prométhée enchaîné*

Der gefesselte Prometheus: Dieser Titanenspross hatte das Massaker an den Titanen (s.o.: ***„Vier Weltalter“*** auf Seite V) überlebt, weil er rechtzeitig die Partei gewechselt und maßgeblich zum Sieg des künftigen Göttervaters Zeus beigetragen hatte. Das aber – sowohl den Sieg des Zeus als auch sein Überleben – sollte er bald bitterlich bereuen:
Prometheus hatte sich einst darum gekümmert, dass die Menschen die Wechel der Weltalter überstanden, und sie auch noch im Gebrauch des Feuers unterwiesen. Das aber war dem Zeus zutiefst zuwider, der von Menschen rein gar nichts hielt – außer wenn es um Geschlechtsverkehr ging. Er sorgte dafür, dass es dem Prometheus fürderhin ausgesprochen schlecht gehen sollte: Der nämlich wurde an den Kaukasus gekettet, und täglich kam der Adler vorbei, sich an seiner Leber zu atzen.
Das wird in der Tragödie **Der gefesselte Prometheus**, ***Προμηθεύς Δεσμώτης***, geschildert, die in der Antike dem Aischylos (525/24 – 456/55 vuZ.[54]) zugeschrieben wurde; diese Autorschaft wird in der Neuzeit in Zweifel gezogen. Das dem 4. Satz der Alkan-Sonate vorangestellte französische Motto ist keine Übersetzung des griechischen Originals, sondern bestenfalls freie Nachdichtung, in der des Prometheus Klagen über seine Qualen titanenhaft übersteigert werden. Hier meine Übertragung des französischen Textes:[55]

---

[52] Élie (אליה = Elias, Prophet); Mirjam (מרים, so wurde schon eine Schwester des Moses genannt) = Maria. Stärker können hebräische Wurzeln nicht betont werden!

[53] Anekdotisches: Delaborde war gleichermaßen *a sportsman* und *un homme à femmes*: George Bizet (1838 – 1875) zog sich bei einem Wettschwimmen mit ihm eine Erkältung zu, die letztlich letal ausging, und die tröstliche Witwe war daraufhin eine Zeitlang mit Delaborde verbandelt – geheiratet hat er dann aber eine Andere.
Außerdem pflegte Delaborde eine Zuneigung zu Tieren: Das *Time Magazine* berichtet (4.2.1966, einer der frühesten Artikel, der zur Alkan-Renaissance beigetragen hat), dass er (Delaborde) seinen Haushalt mit 2 Affen und 121 Papageien teilte – was, wenn wahr, wohl vererbt war: Vater Alkan hatte ja schon eine **Marcia funebre sulla morte d'un Papagallo**, einen *Trauermarsch über den Tod eines Papageien* komponiert (s.o.).

[54] vuZ. = *Vor unserer Zeitrechnung* – das hat einerseits einen Beigeschmack nach DDR-Deutsch. Andererseits: Ich weigere mich, den Ausdruck *„vor Christo“* zu benutzen: Dadurch würde erstens das Christentum auch für Angehörige anderer Religionen zum Maßstab der Zeit erhoben, und zweitens ist der Begriff sachlich absurd falsch: Jesus aus Nazareth, genannt *Christus*, wurde nämlich spätestens im Jahr 4 *„vor Christo“* geboren.

[55] Prometheus richtet sein Weh an Io, ein weiteres Opfer des Zeus: Sie war einst von jenem Göttervater vergewaltigt und dann in eine Kuh verwandelt worden – angeblich, um sie vor der Eifersucht von Göttervatersgattin Hera zu schützen. Hera aber, nicht faul, probte einige Gemeinheiten an Io aus (da gäbe es z.B. die Geschichte vom Argus zu berichten) und jagte die arme Kuh schließlich mit Hilfe einer bösartigen Bremse quer durch Europa und dann den Kaukasus hinauf, wo sie auf einen Leidensgenossen traf, besagten Prometheus.

Nein, nicht könntest du meine Qual ertragen!
Wenn wenigstens das Schicksal mir gestattete zu sterben!
Sterben …… das wäre die Befreiung von meiner Folter![56]
Kein Ende finden wird meine Pein,
ehe Jupiter seine Macht verliert.
Ich werde leben, was immer er unternehmen wird ……
Bedenke, ob ich verdiene, was ich erleide!

Das programmatische Konzept ist nicht so klar erkennbar wie in den vorhergehenden Sätzen: Ein Zusammenhang zwischen dem Gott Prometheus und einem 50-jährigen Mann kann kaum konstruiert werden.
Soll das 128-tel Tremolo am Beginn dieses Satzes die zitternden Knie des Prometheus darstellen, die nächste Adlerattacke erwartend, oder soll es die Taperigkeit eines Greises, 50 Jahre alt, beschreiben?

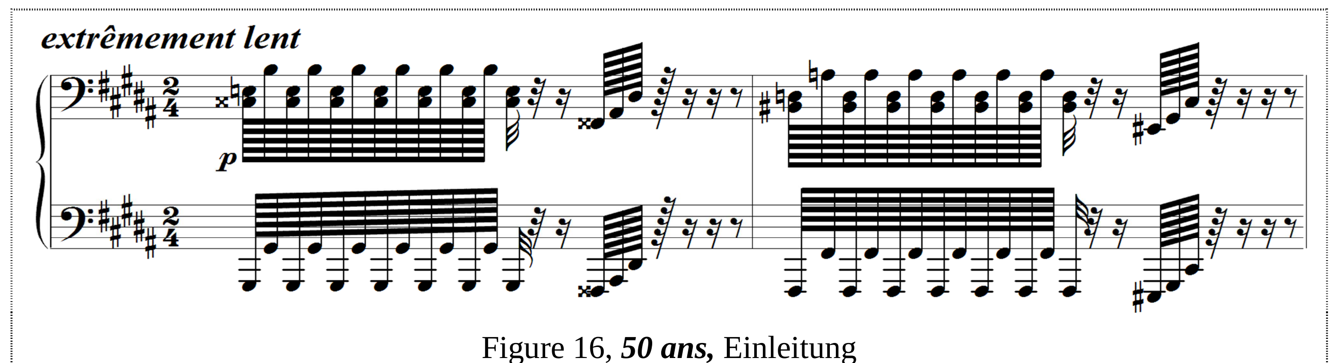


Figure 16, ***50 ans,*** Einleitung

Den Querstand *cisis-e* gemäß konventioneller Harmonielehre zu deuten ist Alkan dabei wohl kaum in den Sinn gekommen.
Als Greis hat der damals 34-jährige Alkan wohl jeden 50-jährigen betrachtet, ungeachtet der Tatsache, dass der Widmungsträger, Vater Alkan Morhange, damals schon 62 Jahre zählte und dass Alkan, der Komponist, immerhin das stattliche Alter von 75 Jahren erreichen sollte.

Es folgt das siebentaktige Hauptthema, das an die Umkehrung des Gebets des 40-jährigen (



Figure 14) erinnert:

Io landete schließlich in Ägypten, und dort wurde sie – das bildeten sich die alten Griechen jedenfalls ein –, als Göttin Isis verehrt. Als Beweis wurde vorgetragen: Isis trug ja, so die ägyptischen Darstellungen, genau wie Io Kuhhörner auf dem Kopf.
Zeus wird am Ende der Verlierer sein: Es wird ein strahlender Heros namens Herakles auftreten, der den Prometheus befreien wird.

[56] Pech für Prometheus: Plötzlich er unsterblich, ganz anders als seine Sippschaft, die Titanen, die ja von Zeus gemetzelt worden waren!



Figure 17, ***50 ans,*** Takt **9**: Hauptthema, wieder ein Gebet

Und jetzt kommt der Trauermarsch (*marche funèbre*):

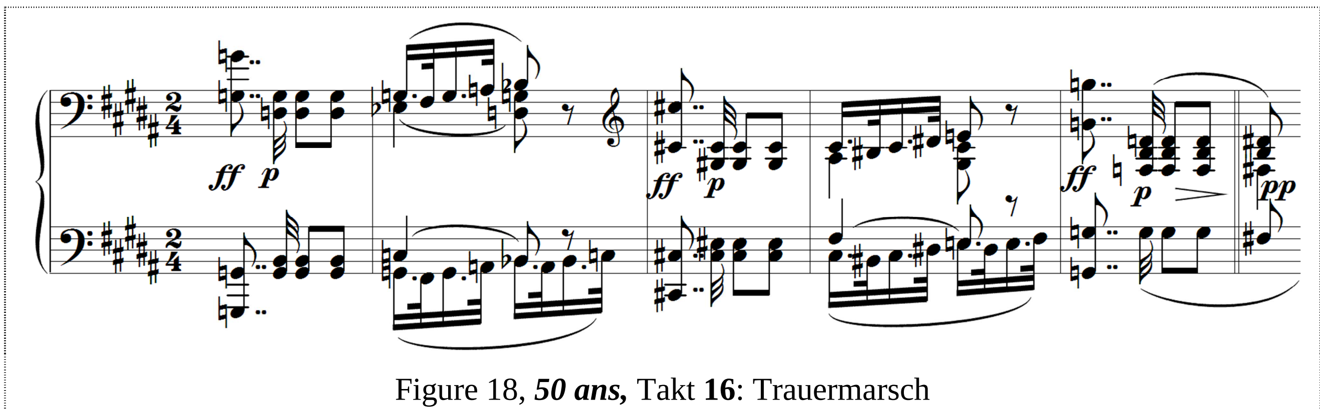


Figure 18, ***50 ans,*** Takt **16**: Trauermarsch

So etwas war damals Modeerscheinung, maßgeblich geprägt durch Chopins **Sonate** *B flat minor* op 35 (1839, genannt „*Sonate avec une marche funèbre*"). Schon Beethoven hatte in seiner *Eroica* (**Symphonie** Nr. 3 *Es major* op 55; 1806) den Zusammenhang zwischen Heldentum und Heldentod durch einen Trauermarsch dargestellt. Allerdings hatte der anvisierte Held, ein gewisser Napoléon Bonaparte, sich Beethovens Ansicht nach wegen seiner Kaiserkrönung als eines Helden unwürdig erwiesen.
Nur: In der Geschichte des Prometheus hat ein Trauermarsch gar nichts zu suchen, Prometheus taugt nicht zum Helden. Ein Lamento wäre eher angebracht.
Und: Einen 50-jährigen durch einem Trauermarsch zu charakterisieren kann nur als makaber bezeichnet werden.
Immerhin kommen danach versöhnliche, wenn auch trauernde Töne:

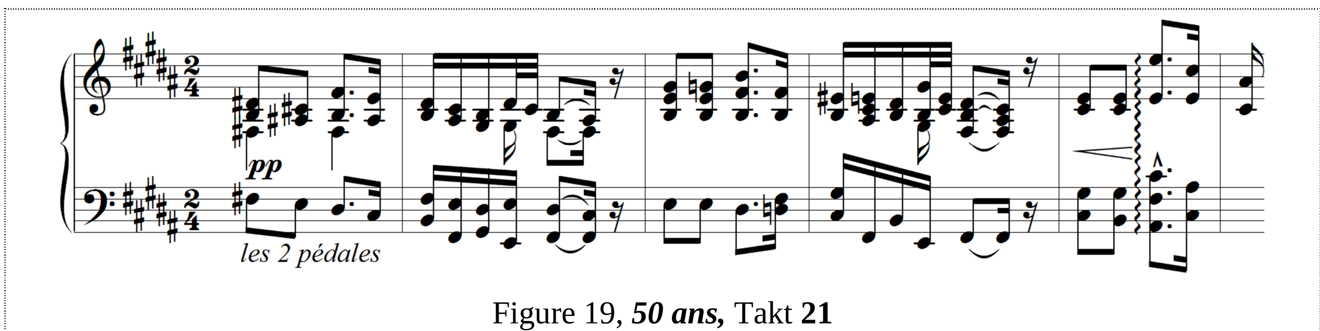


Figure 19, ***50 ans,*** Takt **21**

Darauf wird ein ähnliches Motiv mit einem 128-tel Tremolo (siehe Einleitung:) unterlegt:

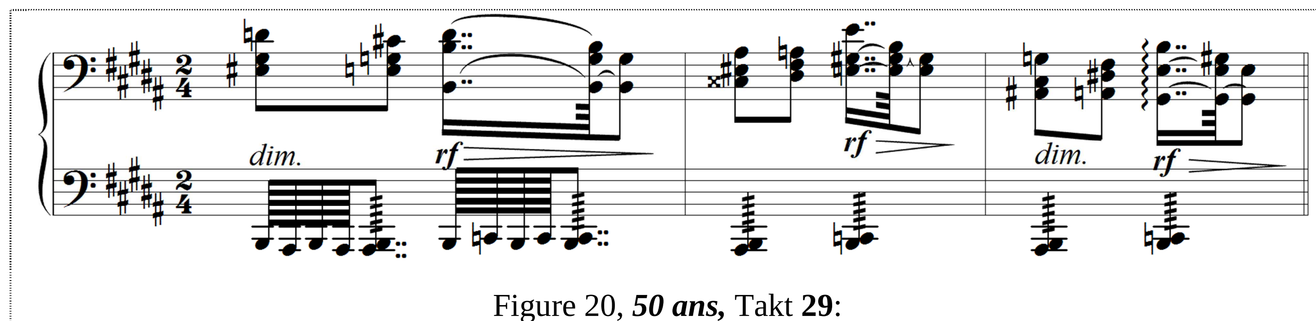


Figure 20, ***50 ans,*** Takt **29**:

All das (außer der Einleitung) wird variiert wiederholt, danach ein drittes Mal das Hauptthema, das bei jedem Auftreten um einen Halbton nach unten transponiert (*gis minor*, *G major*, *fis minor*) erscheint. Am Schluss eine gigantische *gis minor*-Tonleiter, die sich über zwei Oktaven und 6 Takte (extrem langsame Takte!) erstreckt und vom ***p*** zum ***ff*** reicht, dazu ein Orgelton auf der Tonika *gis*. Dann die konventionelle Kadenzformel: Subdominante (***ff***), Dominante (***ff***), Tonika (***pp***).

Pianistic Malignities

Es gehört unabdingbar zu den Gepflogenheiten von Virtuosen, dass sie ihre Werke, sobald sie im Druck erscheinen sollen, noch weitaus schwieriger erscheinen lassen als sie tatsächlich schon sind. Ein Gewährsmann ist Ludwig van Beethoven, der beispielsweise die Einleitung zum Finale seiner **Hammerklaviersonate** op 106 in einer Weise notiert, die Taktmaß und Tonart absichtlich verschleiert, ja, perfiderweise führen seine Spielanweisungen (in schlechtem Italienisch) in die Irre.
Ähnliches findet sich in Alkans Sonate:

- Zunächst einmal die Vorzeichensetzung, besonders im Fugato des 2. Satzes mit *Eis*-mixolydisch (s. Figure 8 auf S. IX und Figure 21). Selbstverständlich kann man eine solche Stelle nicht vom Blatt spielen, hier aber wird vor dem Auswendiglernen eine gar nicht zu unterschätzende Rechnerei verlangt, um die vielen Doppelvorzeichen zu entschlüsseln.
- Gerade Achtel gegen Triolenachtel in einer Hand zu spielen gehört nicht zu des Pianisten Alltagsaufgaben:

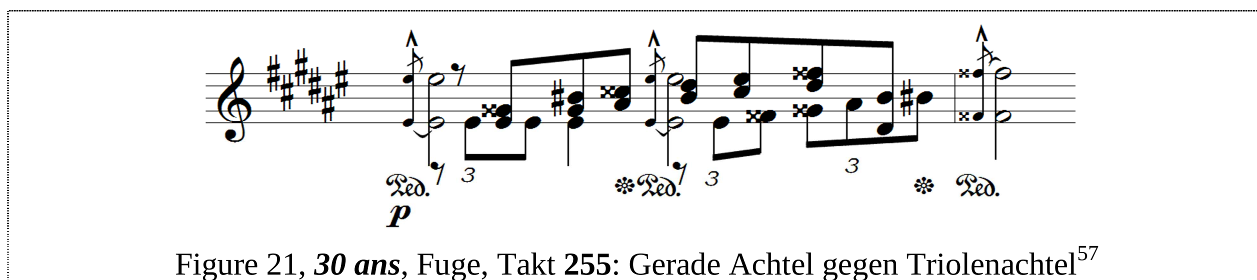


Figure 21, ***30 ans***, Fuge, Takt **255**: Gerade Achtel gegen Triolenachtel[57]

In der vereinfachten Version („*Facilité*", Figure 8 auf S. IX) hat Alkan diese akrobatische Übung konsequent vermieden, auch wenn das zu Lasten der kontrapunktischen Folgerichtigkeit geht. Spielbar wird das Fugato dadurch immer noch nicht.[58]

- Ganztonleitern liegen dem Pianisten nicht besonders gut in der Hand, vor allem, weil sie nicht allzu häufig vorkommen. Schlimm aber wird's, wenn gleichzeitig die kleine Sext anzuschlagen

[57] Das alles ist mit der rechten Hand zu spielen. Die linke Hand hat sich gleichzeitig um vier weitere Stimmen zu kümmern.

[58] Raymond Lewenthal dagegen behauptet: „All I can tell you is that the passage [the fugato] is playable" (op cit. S. XX: „Ich kann Ihnen nur mitteilen, dass diese Passage spielbar ist"). Der Leser mache sich bitte selbst ein Bild: Figure 8 auf S. VIII.

ist und dann auch noch die linke Hand mit einer Ganztonleiter dazwischenwuselt, gegenüber der rechten Hand um eine kleine Terz versetzt, aber mit großen Terzen versehen:

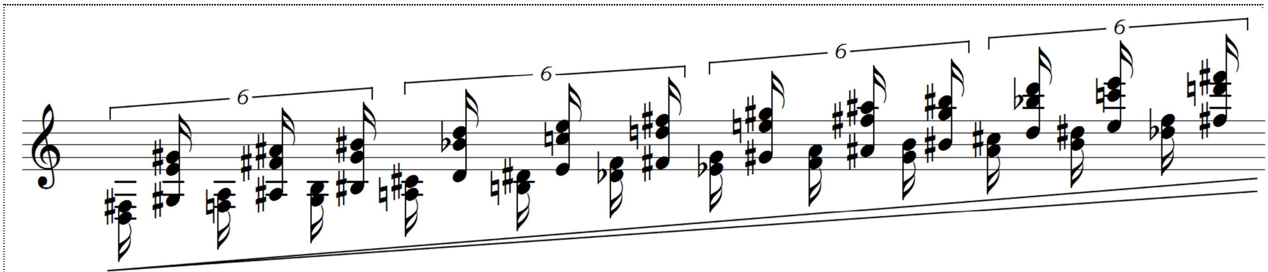


Figure 22, ***30 ans,*** Takt **187**: Ganztonleiter mit Oktave und Sexte in der rechten Hand, dazu in der linken Hand eine um eine Quarte versetzte Ganztonleiter mit Terzen

Zwei Takte zuvor waren ähnliche Ganztonleitern (sie stellen Margarethens arme Seele dar, die ihrem Körper entfleucht) noch ohne Terzen und Sexten ausgekommen, also viel leichter zu spielen, und bei dem anzulegenden Tempo ist der Unterschied kaum wahrnehmbar.

- Jeder gescheite Pianist wird bei folgender Stelle die Oktavverdoppelungen in der linken Hand weglassen, sie führen zu schnellem Wiederanschlagen der Töne der rechten Hand:

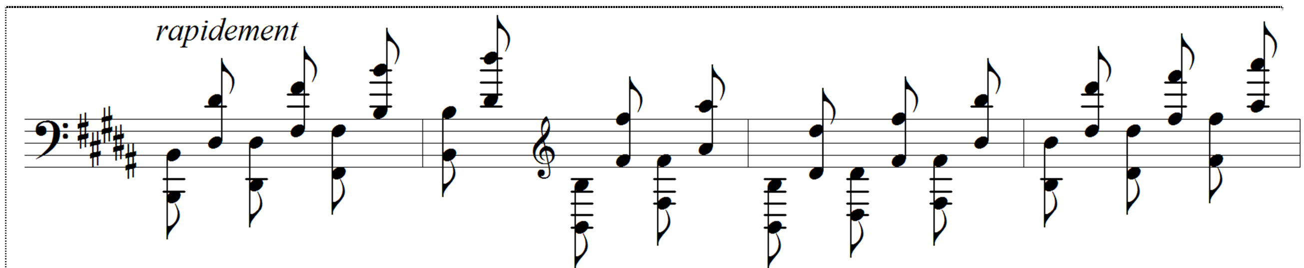


Figure 23, ***20 ans,*** Takt **501**: Unspielbare Tonrepetitionen[59]

Man bedenke, dass hier ein Tempo von etwa M.M.[60] = 400 angesagt ist, also mehr als 10 Achtel pro Sekunde.[61] Weder die Finger eines Pianisten noch die Mechanik eines Klaviers lassen Tonrepetitionen in einer solchen Geschwindigkeit zu.

- Alkan liebt große Sprünge:

[59] Im Druck ist diese Stelle natürlich in 2 Systemen notiert, und da sieht sie auf den ersten Blick gar nicht so sehr gefährlich aus.

[60] M.M.: Mälzels Metronom = Schläge pro Minute, hier bezogen auf Viertelnoten.

[61] Das liegt nicht mehr sehr weit vom absoluten Tempolimit des menschlichen Gehörs entfernt: Doppelt so schnell gespielt, könnten die Achtel nicht mehr als separate Töne wahrgenommen werden, sondern nur noch als kontinuierlicher tiefer Ton mit einer Frequenz von 20 Hz.

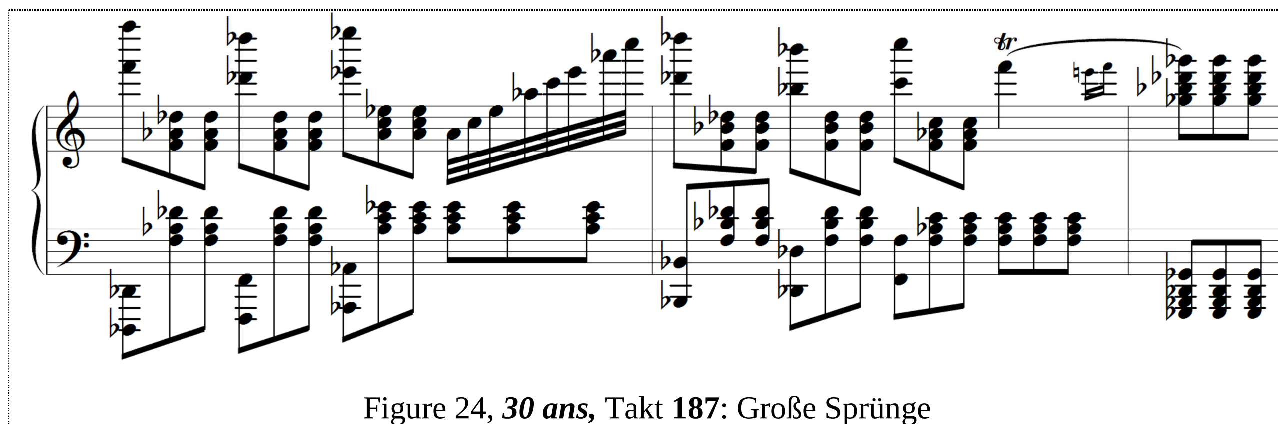


Figure 24, ***30 ans,*** Takt **187**: Große Sprünge

Legen wir ein angemessenes Tempo von MM = 140 zu Grunde und nehmen wir an, dieses Tempo könne exakt, ohne technisch bedingte Verzögerungen, durchgehalten werden (eine Fiktion), so gilt rein rechnerisch: Den Pianistenhänden wird eine Geschwindigkeit von 40 km/h abverlangt, und das aus dem Stand. Ein Zusammenstoß beider Hände – sie bewegen sich in entgegengesetzen Richtungen – würde zu ernsthaften Verletzungen führen. Die erforderliche Beschleunigung ist größer als diejenige, die Astronauten beim Start ihrer Rakete erfahren.

Glossary

This glossary is listed here because Alkan uses many denotations that exceed the scope of the vocabulary taught in French lessons.
French composers mostly replace Italian interpretation marks by French ones. Be on your guard, however, when Frenchmen apply Italian denotations: Both nations cultivate a profound misunderstanding of the respective other language (see below: ***rf***).

âge	age (life, epoch)
amoureusement	everybody knows!
an	year
animé	lebhaft
augmenter	to augment – does this refer to loudness or to tempo?
aussi tenu que possible	as retained as possible
avec bonheur	blissful
bien chanté	well cantabile
bonheur	beatitude, also gaiety
bravement	bravely
candeur	artlessness, innocence
chanté	cantabile
confiance	cofidentality
davantage	more
décidément	resolutely
déchirant	agonizing
délice	delight
doux	sweet; here: gentle
désespair	desespair
droite	right

dur	rigorous
en augmentant	augmenting
enchaîné	enchained
encore	again
en dim.	diminuendo
en élargissant	broadening
enfants	children
en mesure	keeping strict time
en mourant	morendo, perdendosi
en rall.	rallentando
en retenant	tempo refraining or tempo retaining[62]
en s’animant	animating
en s’animant toujours davantage	more and more animating
en se perdant	fading, dying away
en s’éteignant	extinguishing (candles or music or both?)
extrêmement lent	extremely slow

62 Both connotations, though oppositional, are valid – French, is it really a concise language? Here, the more adequate meaning is *ritardando* = refraining.

facilité	comfortableness; here: simplification
gaiement	cheerfully
gauche	left
gentiment	neat
graduellement	gradually
10 heures	10 o' clock
heureux	fortunate
impitoyable	merciless
jusqu' à la fin	until the end
jusqu' au ff	till ***ff***
lié	*legato* (fretted)
main droite	right hand
main gauche	left hand
marche funèbre	funeral march
ménage	menage, household
mesure	metre
misanthrope	misanthrope
misogyne	misogynous
mourant	morendo, perdendosi
palpitant	trembling
parties supérieures	upper parts[63]
passionnément	passionate
peu	little
peu à peu	gradually
plus en plus	more and more
plus expressif	more expressively
prière	prayer
quiétude	quietude
râleureusement	grizzlingly
rapidement	speedyly
rf (it.: rin-forzando)	Real meaning: rein-forcement, but errone-ously used instead of ***sf*** [64]
ridendo (it.)	laghing
sec	dry
soutenu	retarded tempo or retained tempo[65]
sourd	deaf
suppliant	imploring
tendresse	tenderness
tenu	retained
timidement	shyly
toujours	always
toujours de même	always the same
très	much
victorieusement	victoriously
vite	fast

[63] Here: the upper parts of right and left hand, respectively

[64] Alkan and many other French composers use the denotation ***rf*** deliberately, however incorrectly, instead of ***sf***. It. *sforzato*, deduced from a hypothetical Late Latin word **exfortatus*, means (over)strained. This is by all means different from ***rf*** *rinforzando (*reinfortandus*) = regaining force.

[65] see footnote [62] above.

Revision Report

Die hier vorgestellte Neuausgabe der alkanschen Klaviersonate basiert auf einem Druck bei Édition Billaudot et C[ie], Paris o.J., Nr. 4778. Der Verlag wurde 1898 gegründet, 10 Jahre nach dem Tode des Komponisten. Herausgeber waren Élie-Miriam Delaborde, der mutmaßliche Sohn (s.o.) und Isidore Philipp (1863 – 1958). Das Faksimile dieses Druckes ist im ***International Music Score Library Project*** (IMSLP) im WWW zu finden.
Die Billaudotausgabe ist recht zuverlässig (mit französischer Orthographie allerdings stand der Setzer auf Kriegsfuß!), so dass auch ohne Kenntnis eines Manuskriptes – es wäre ein Wunder, wenn es noch existierte – kaum Zweifelsfälle im Notentext auftreten, die nicht eindeutig geklärt werden können.

Takt	Satz
	1*: 20 ans*
61	Natürlich gilt *ais*^{2} statt notiertem *a*^{2} wie im vorhergehenden und darauffolgenden Takt.
184	Der Querstand *A d fis ais d*^{1} *g*^{1}, so die Billaudot-Ausgabe, wird nicht als Druckfehler gewertet, sondern ist Alkan als durchaus so gewollt zuzutrauen. Disharmonien wie *A ais* (vergrößerte Okaven) können als typisch für Alkans Harmonieverständnis gelten, der sich über alle harmonischen Konventionen seiner Zeitgenossen lässig hinwegsetzte und von riemannscher Harmonielehre (1893/1903) noch nichts gehört haben konnte.
194	Gleiches gilt für den Querstand *eis*^{1} *gis2 e*^{2} (verminderte Oktave in der rechten Hand).
255	Die Vortragsbezeichnung *doux*, also *sanft*, verträgt sich nicht mit der Tatsache, dass diese Stelle im ***ff*** steht, was 2 Takte zuvor noch durch die *französische* Dynamikbezeichnung „*Fort*“, zusätzlich zum *italienischen* ***ff***, bekräftigt worden war. Am Ende von Takt 254 gibt es zwar ein winziges *Decrescendo*, das eigentliche *Decrescendo* (*„peu à peu“*) beginnt aber erst 4 Takte später. Auf jeden Fall gilt hier ***ff***.
431	Hier ist ein *a*^{1} eingefügt, wie im nächsten Takt. Bei Billaudot steht hier verdoppeltes *fis*^{1}.
486	Fehlender Bassschlüssel eingefügt.
501	12 Takte lang ununterbrochen gebrochener B *major*-Akkord. Dabei irritiert das mehrmals auftretende *ais* in der rechten Hand, während die linke Hand, zeitlich versetzt, an den entsprechenden Stellen immer B spielt. Nur: der Unterschied zwischen B (das wäre die Tonika B *major*) und *ais* (das gehörte zu einer extrem kurzlebigen Dominante *Fis major*) kann bei dem geforderten Tempo von keinem Hörer erkannt werden.
524	In einer früheren Version sind mir hier gleich zwei Fehler unterlaufen: Der Pausentakt 524 fehlte, und die linke Hand war in 525 eine Oktave zu hoch notiert. Ich bitte um Entschuldigung!
	2: *30 ans*
80	Hier gefällt mir persönlich *ais*^{1} weitaus besser als das notierte *a*^{1}.
137	Die Anweisung „en augmentant“ widerspricht den Decrescendogabeln. Es soll wohl jede Sextolenfigur lauter als die vorherhehende gespielt werden, aber in sich ein Decrescendo aufweisen.
179	Der Querstand *b*^{2} *d*^{3} *f*^{3} *des*^{4}, so die Billaudot-Ausgabe, wird nicht als Vorzeichensetzungsfehler gewertet, sondern ist Alkan durchaus zuzutrauen (s.o.: 20 ans, Takt 179)..
223	Übermäßige Primen wie *h*^{4} *his*^{4} sind Alkans Spezialität.
256	Das *cisis*^{1} ist natürlich mit der rechten Hand zu spielen.
	3*: 40 ans*
31	Im letzten Viertel der rechten Hand *fis*^{2} statt *f* ^{2}.
56	Natürlich heißt es *enfants* (Kinder) statt *enfans*. Der Notenstecher stand mit französischer Orthographie offensichtlich auf Kriegsfuß.

74	Der Querstand *D – eis1 – e2* erscheint, bei aller Verwunderung über Alkans Harmonien, doch etwas zu gewagt: man sollte ernsthaft *D – eis1 – eis2* in Betracht ziehen.
79/81	Das fis^1 der Dezime ist jeweils mit der linken Hand zu spielen.
133	„Wohl gesungen in den beiden Oberstimmen" bezieht sich auf die jeweilige Oberstimme von linker und rechter Hand.
192	Hier gehört nun wirklich die Dominante hin, also *D major* mit d^1 statt bei Billaudot notiertem *Fis major* mit cis^1.
4: *50 ans*	
Motto	Promethee enchaine: wieder falsche Orthographie: Im Original steht enchaíne (statt richtig enchaîné), also gleich 2 Orthographiefehler in einem Wort. Die von Alkan so akribisch angebene Versnummerierung ist um vier Verse verschoben.
3	Wieder ein Beleg für Alkans Vorliebe für übermäßige Primen.
15	*e* statt *eis*, Auflösungszeichen vergessen.
52	Offensichtlich muss es *eis* statt *dis* heißen: Es handelt sich hier um Sextparallelen.

Index and Bibliographical References

A

B

C

D

E

F

G

H

I

K

L

M

N

P

R

S

T

W

Z

Π

א

מ

שׁ